

die Ausstellung, daß nicht das Verfassen einer koptischen Kunstgeschichte, sondern eher die tiefgreifende Forschung an einzelnen Objektgruppen wichtig wäre. Wünschenswert wäre, eine Einbindung der Kunst in die verschiede-

nen Strömungen explizit darzulegen – prägten doch die Objekte koptischer Kunst die gleichen kulturellen Strömungen, aus der die christlich-europäische Kunst des frühen Mittelalters hervorgegangen ist.

Zita Ágota Pataki

### Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity

*Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13. Februar-1. Mai 2005; London, Tate Britain, 26. Mai-18. September 2005. Katalog (hrsg. von Martin Postle): 285 S., Farbabb., Register. £ 29.99. ISBN 1 85437 564 4*

Es gibt wohl nicht viele Maler, die eine Einzelausstellung mehr oder weniger unbeschadet überstehen. Joshua Reynolds (1723-92) gehört dazu, wie die Tate Britain mit ca. 70 Gemälden und ca. 15 Mezzotinten bewies. Um es vorweg zu sagen: Diese Ausstellung konnte mit der umfassenden von 1986 nicht mithalten, und wollte es auch nicht. Die damalige Ausstellung gab einen Überblick über das gesamte Schaffen mit Portraits aller Spielarten, den Historienbildern sowie den sog. *fancies*, d. h. genrehaften Bildern von Kindern mit manchmal erotischen oder idealisierenden Untertönen. Die Aufsätze des Katalogs analysierten Reynolds' Bedeutung im europäischen Kontext, untersuchten seine Werkstattorganisation und Maltechnik, gingen auf seine Skizzenbücher ein und nahmen auch kritische Reaktionen auf Reynolds in den Blick.

Die neue Ausstellung hingegen widmete sich ausschließlich den Portraits: nicht um einen Überblick zu vermitteln, sondern um zu untersuchen, wie Reynolds und seine Kundschaft ihre Bildnisse einsetzten, um berühmt zu werden bzw. zu bleiben. Der Untertitel bezieht sich sowohl auf den Maler als auch auf seine Kundschaft, wird aber in den Katalogeinträgen vorwiegend auf Reynolds bezogen. Ein an Informationen reicher Aufsatz von Stella Tillyard definiert »celebrity« als Aufstieg, Fall

und Wiederaufstieg im Sinne von öffentlicher Aufmerksamkeit und geht den wechselnden Konnotationen dieses Begriffs nach, sowie seinen Entstehungsbedingungen im England des 18. Jh.s. Dabei war die Tagespresse von entscheidender Bedeutung. Entsprechend entwickelten Berühmtheiten und solche, die es werden wollten, Strategien im Umgang mit diesem neuen Massenmedium. Ein Bildnis von Reynolds spielte dabei eine Rolle als Gütesiegel des Erfolgs, war es doch wichtig, sich vom berühmtesten Maler verewigen zu lassen. Die Verteilung von Repliken diente z. B. der Festigung familiärer und politischer Allianzen, und Stiche nach dem Portrait machten das Modell omnipräsent.

Das Werben um gesellschaftlichen Erfolg im englischen Aufklärungszeitalter am Beispiel von Reynolds' Kunden zu erhellen, war ein vortrefflicher Gedanke. Wenn im folgenden immer wieder Kritik vorgebracht werden muß, dann gilt sie keinesfalls dem intellektuellen Kern des Konzepts. Doch mußte man in der Ausstellung ebenso wie bei der Kataloglektüre erleben, daß die Aussagekraft der Gemälde, des zentralen Quellenmaterials, nicht ernstlich ausgeschöpft wurde.

Die Ausstellung war nicht chronologisch gehängt, sondern in acht Abteilungen und Räume gegliedert. Der erste zeigte sieben



Abb. 1 Joshua Reynolds, *George Augustus Eliott, Lord Heathfield*, 1787. London, National Gallery (Kat. Nr. 18)

Selbstportraits aus allen Schaffensphasen, darunter ein frühes aus Reynolds' Zeit in Italien (1749-52), das hier zum ersten Mal präsentiert wurde (Nr. 2, ca. 1750). Dieser Ausstellungsraum war sehr dunkel gehalten, die Bilder durch Spots dramatisch beleuchtet. Was diese Mystifizierung bezweckte, war unklar: Den Bildern schadete sie eher, weil die Beleuchtung das Chiaroscuro bis zur Karikaturhaftigkeit verstärkte, die Bilder zeigten sehr starke Lichtreflexe, obwohl sie nicht verglast waren, und die oberen Rahmenleisten warfen störende Schatten. Nr. 4 (1775) und Nr. 5 (1779-80) zeigen beide Reynolds in seiner Doktorrobe (Oxford hatte ihm 1773 den Titel eines Doctor of Civil Law verliehen), doch ist Nr. 4 viel weicher in Stil und Ausdruck, aber die Beleuchtung verwischte diese Unterschiede. Überhaupt scheinen die Gemälde vom Kurator der Ausstellung, Martin Postle, nicht

in ihrem individuellen Wert geschätzt zu werden: Er begnügt sich im Katalog mit der Feststellung, daß Reynolds' Selbstbildnisse sich vor allem an Rembrandt orientieren – über die damalige Rembrandt-Mode, die diese Verfahrensweise relativiert hätte, verliert er kein Wort.

In der Ausstellung verteilt fanden sich einige Büsten und Statuen von Reynolds, die meist erst nach seinem Tod entstanden sind. Als Zeugen einer profanen Memorialkultur gehören sie in das Kapitel des Ruhms und Nachruhms. Im ersten Raum war es eine Büste von Giuseppe Ceracchi (Nr. 88, ca. 1778-79). Während fast alle gemalten Selbstbildnisse Reynolds' den Körper im Profil nach rechts und den Kopf ins Dreiviertelprofil gewendet präsentieren, dreht diese Büste das Schema genau um, abgesehen davon, daß Reynolds in eine antikisierende Toga gesteckt und sein Haar entsprechend stilisiert ist. Vergleicht man den Katalogeintrag zu dieser Büste mit dem von Nicholas Penny im Katalog der Royal Academy 1986 (Nr. 172, S. 342), ist letzterer ungleich informativer.

Das gilt leider für alle Werke, die in beiden Ausstellungen vertreten waren, immerhin knapp die Hälfte. Postle, von dem der Großteil der Katalogeinträge stammt, beschränkt sich meistens auf eine Biographie des Modells und die Provenienz des Bildes, durchsetzt mit Informationen, die oft genug der Klatschpresse der Zeit entnommen sind. Zum Charakter der Katalogeinträge passen die Zitate aus zeitgenössischen Kommentaren der Royal Academy-Ausstellungen, die mit hübschen Ornamenten versehen unter den Bildlegenden klebten und in erweiterter Form als Broschüren an den Stühlen in den Sälen hingen: überwiegend Tratsch und Gerüchte. Diese Begleiterscheinung der »celebrity« wird nirgendwo in den Katalogeinträgen kommentiert, erläutert oder gar zurechtgerückt. Der zweite Raum stellte die »Heroes« vor: elf Militärs, alle in heroisierender Untersicht, die meisten als Kniestück, mit tief gelegtem Hori-

zont, entweder mit Meer und Anker oder Landschaft mit Schlacht. Trotz dieses simplen, immer wiederkehrenden Schemas kommt keine Eintönigkeit auf, denn die Charakterisierungskunst Reynolds' läßt bei aller Idealisierung die Einzelcharaktere als Individuen lebendig werden (Abb. 1-3). Dieselbe Kunst der Variation gilt auch für die ganzfigurigen Bildnisse: Robert Orme (Abb. 2; Nr. 11, 1756) und John Manners, Marquess of Granby (Abb. 3; Nr. 15, 1763-65) stehen beide neben ihrem Pferd – zwei völlig unterschiedliche Charaktere: Robert Orme (Abb. 2) energisch auf dem Sprung, selbst sein roter Mantel erscheint spannungsgeladen; Manners dagegen von selbstbewußter Gelassenheit und Souveränität. Nichts von solchen Interpretationen im Katalog: Zum Thema »creation of celebrity«, soweit es die Modelle betrifft, ist hier eine Chance verschenkt worden. Daß Orme kurz zuvor in der Schlacht am Monongahela verwundet und die Engländer vernichtend geschlagen worden waren, scheint im Bild – das im Hintergrund eine Schlacht andeutet – nicht auf, was zu Reynolds' Art der Idealisierung gehört. Postle hingegen interpretiert die Helligkeitskontraste im Gesicht, die aus der starken Verschattung einer Gesichtshälfte resultieren, als »the manly English fortitude necessary to revenge such attacks with one expressive of the terrible experience of defeat and barbarity«. Wenn dem tatsächlich so wäre, würde das für fast alle dargestellten Militärs gelten, aber nicht alle waren so glücklich wie Orme.

Solch ein Fehler kann nur unterlaufen, weil der Katalog selten Bezüge zwischen den Gemälden herstellt. Das mußte der Besucher selber leisten – für eine Ausstellung, die sich auch an die breite Öffentlichkeit wendete, ist das enttäuschend. Der Blick auf die »celebrity« ist eng gefaßt. So werden auch außergewöhnliche Bilderrahmen ignoriert, selbst wenn sie so auffällig sind wie z. B. bei John, 1st Earl Ligonier (Nr. 14, 1756): über und über mit Trophäen wie Feldzeichen, Standar-

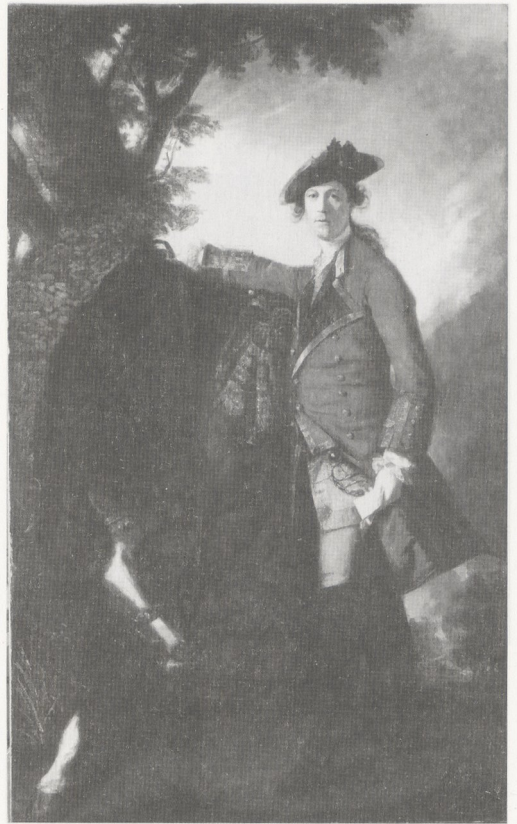


Abb. 2 Joshua Reynolds, *Robert Orme*, 1756. London, National Gallery (Kat. Nr. 11)

ten, Trommeln, Geschützen besetzt, die den martialischen Charakter des Gemäldes kräftig unterstreichen. Im Katalog ist er mit keinem Wort erwähnt und auf der Abbildung weggeschnitten. Dasselbe gilt für den Rahmen von »David Garrick zwischen Tragödie und Komödie« (Nr. 60, 1760/61), der mit einem auffälligen Shakespeare-Medaillon versehen ist, oder den Lorbeer um George Selwyn (Nr. 34, 1766). Auch vermißt man Erläuterungen zur Kleidung: Was ist tatsächliche Mode, was von Reynolds erfundene – trägt sie doch maßgeblich zur Selbstdarstellung bei, sei es die des Modells oder die des Malers. Das gilt auch für



Abb. 3 Joshua Reynolds, *John Manners, Marquess of Granby*, 1763-65. Sarasota/FL, Ringling Museum (Kat. Nr. 15)

die Uniformen, denn die waren beileibe noch nicht einheitlich (Mannings, Kat. Ausst. 1986, S. 182, sowie die Bemerkungen von Aileen Ribeiro in den jeweiligen Katalogeinträgen ebd.). So trägt z. B. Lady Talbot (Nr. 26, 1781) kein »Grecian dress«, wie der Katalog sagt, sondern Reynolds' Erfindung eines »zeitlosen Gewandes«, das er auch anderen Damen antat. Die »Streatham Worthies« in einem weiteren Raum waren enge Freunde Reynolds', die von Hester Thrale, einer der »bluestockings« – und mit einem wohlhabenden Brauereibesitzer verheiratet –, gefördert wurden. Umgekehrt diente der Ruhm der Künstler, Schriftsteller und Intellektuellen der Brauereifamilie dazu, dem Reichtum die Glorie des Intellekts zu verleihen. Wie das Portrait der Mrs. Thrale und ihrer Tochter (Nr. 49, 1777-78) zeigt, ist Anatomie nicht Reynolds' Stärke (wo ist das zweite Bein der Dame?), und Hände sind es schon gar nicht. Aber das Kolorit ist wunderbar hell und leuchtend, wie z. B. in van Dycks

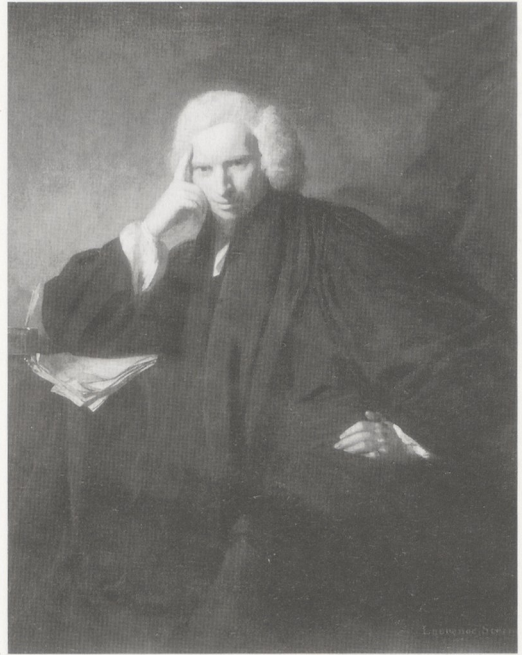
»Madonna des Abbé Scaglia« (1634/35, National Gallery, London), doch generell kommt dieses große Vorbild im Katalog höchstens en passant zur Sprache. Der Kontrast zu den eher dunkel gehaltenen Büsten der Männer ist umso berückender. Reynolds spielt hier mit Bildtraditionen: Mrs. Thrale ist in der traditionellen Haltung der Dichter und Denker mit aufgestütztem Kopf wiedergegeben, und die Tochter blickt zu ihr auf. Damit zitiert Reynolds die klassische Inspirationshaltung von Dichter und Muse, und als solche wollte sich Mrs. Thrale in diesem Kreis gerne sehen. Das ist »celebrity« par excellence, doch kein Wort davon im Katalog.

Die weiteren Bildnisse der illustren Runde offenbaren ausnahmsweise eine unvoreilhafte Mimik oder physische Defekte, die Reynolds sonst sorgfältig kaschierte, und die diese Bilder so anrührend machen: Der Schriftsteller Oliver Goldsmith drückt sein Buch aufs Herz und sucht mit zusammengezogenen Brauen das Dunkel um sich her zu durchdringen. Der Literaturkritiker und Übersetzer Giuseppe Baretti drängt sich in die Sofaecke, berührt in seiner Kurzsichtigkeit die Zeilen seines Buchs fast mit der Nase und bildet eine eigene, abgeschlossene Welt des Lesens. Reynolds hält wegen seiner Schwerhörigkeit das Ohr zum Gesprächspartner und hört mit offenem Mund zu. Der Dichter Samuel Johnson beugt sich konzentriert vor und ringt damit, hinter seiner gerunzelten Stirn einen Gedanken zu formulieren. Der Musikhistoriker und Komponist Charles Burney gestikuliert mit einer Partitur. Edmund Burke steigt – vielleicht eine Anspielung auf seine Theorie des Sublimen – wie eine Erscheinung aus dem Dunkel auf und blickt als Seher in die Weite. Alle zeichnen sich durch angespannte Aufmerksamkeit und intensiven Blick aus, bei aller Individualität wahre Monumente ihrer selbst.

Die Mezzotinti nach Reynolds' Gemälden sind ein weiteres Strategiemittel, sich als Maler der Berühmtheiten des Tages zu annoncieren bzw. als Modell die eigene Person präsent zu

machen. Gerade die Stiche dienten dazu, die Konterfeis schnell aller Welt bekannt zu machen. Das war umso wichtiger, als die Tagespresse noch keine Abbildungen hatte. Die hervorragende Qualität der Stiche sicherte zugleich den Nachruhm, wie eine kleine Auswahl gut belegt.

Die weiteren Abteilungen »The Temple of Fame«, »Aristocrats«, »Painted Women« und »Theatre of Life« waren nach etwas undurchsichtigen Kriterien zusammengestellt und wirkten teilweise austauschbar. Laut den kurzgefaßten Einführungen des Katalogs sollen sie die jeweiligen »Netzwerke« Reynolds' veranschaulichen. Warum z. B. Mrs. Siddons als Tragische Muse (Nr. 69, 1784 oder 1789, Replik aus Dulwich) nicht bei den »Painted Women« agierte oder im »Temple of Fame«, bleibt unklar. Horace Walpole (Nr. 32, 1756) und Laurence Sterne (*Abb. 4*; Nr. 33, 1760) sind wiederum in der Dichter- und Denkerpose gezeigt, aber für Postle ist sie lediglich »the elegant attitude of his left arm, which consciously recalls the aristocratic portraits of Sir Anthony van Dyck.« Die Ikonographie der Portraits und das damit verbundene Selbstverständnis der Modelle interessiert ihn in keiner Weise. Stattdessen wird berichtet, daß Sternes Leichnam aus dem Grab geraubt und an das Institut für Anatomie verkauft wurde, um einer Lehrsektion zu dienen, bei der ein Verehrer den Schriftsteller gerade noch rechtzeitig identifizierte. Zum Verständnis des Bildes trägt es nichts bei, dem Verständnis der »creation of celebrity« nur unfreiwillig. – Die ausgeprägte Nekrophilie Georges Selwyns (Nr. 34, 1766) ist im Bilde nicht zu ahnen, wird aber umso ausführlicher im Katalog ausgebreitet. Das Portrait des Richard Brinsley Sheridan (Nr. 42, 1788-89) ist ein Beispiel dafür, daß Abweichungen vom Ideal oder von der Norm als »authentisch«, gewissermaßen das wahre Selbst offenbarend wirken: die extrem lange hängende Nase, der Blick um zwei Ecken, die runden Schultern zeigen den Stückeschreiber in seiner zweiten Karriere als



*Abb. 4* Joshua Reynolds, Laurence Sterne, 1760. London, National Portrait Gallery (Kat. Nr. 33)

Parlamentarier, der die britische Verwaltung Indiens an den Pranger stellte. Hier vermißte man das Portrait des Warren Hastings, den Sheridan vor Gericht brachte – wenn es in dieser Abteilung schon darum geht, damalige Berühmtheiten vorzustellen.

Bei den »Aristocrats« wird Reynolds' Variationskunst ein weiteres Mal anschaulich. »Elizabeth und Henrietta Montagu« (Nr. 19, 1763) folgen demselben Schema wie vierzehn Jahre später Mrs. Thrale und ihre Tochter, adaptiert hier für die beiden jungen Frauen. Der Katalogeintrag vergleicht das Doppelportrait mit dem Bildnis der Nelly O'Brien, einer Kurtisane, doch gibt es im Text keine Vergleichsabbildung. Da Reynolds Nelly O'Brien mehrmals gemalt hat, bleibt offen, welches Bildnis genau gemeint ist, wohl Nr. 52, ca. 1762-64 im nächsten Raum. Auch bei dem folgenden Portrait (Nr. 20, 1764-67) der Caroline, Duchess of



Abb. 5 Joshua Reynolds, *Omai, um 1776*. Privatbesitz (Kat. Nr. 67)

Marlborough und ihrer Tochter hätte das große Marlborough-Familienportrait, auf das der Eintrag eingeht, als Textabbildung beigegeben werden müssen, stattdessen bekommt der Leser nur einen Verweis auf fig. 39 ohne Seitenangabe: 163 Seiten weiter ist sie dann zu finden. Ähnliche Fälle ließen sich leicht aufzählen.

Der Text zum Portrait des »George, Prince of Wales, mit einem schwarzen Diener« (Nr. 31, 1786-87) zitiert zwar Auszüge aus zeitgenössischen Zeitungen, die auf den Diener eingehen, sagt aber nicht, daß die Komposition aus van Dycks »Mountjoy Blunt, Earl of Newport, und Lord George Goring« (1635-40) über-

nommen ist. Das Motiv erscheint leicht variiert danach im Portrait Oliver Cromwells von Robert Walker (1649, Tate Britain), hatte also eine gewisse Tradition. Hier käme die Zitierkunst Reynolds' ins Spiel: Die enge Anlehnung an große Vorbilder nobilitierte Reynolds als Maler, denn das Zitat forderte den Vergleich mit dem Alten Meister heraus. Dieses Prinzip des »borrowing«, wie Reynolds es ein Leben lang betrieb und auch in seinen Diskursen, den berühmten Akademiereden, propagierte, wird im Katalog ignoriert.

Bei den »Painted Women« wäre eher der Titel »Kurtisanen, Schauspielerinnen, Ehebrecherinnen« angemessen gewesen, denn ausschließlich diese waren hier vertreten. Vielleicht war deshalb der Raum wieder ganz dunkel gehalten und wurden acht Bilder, davon zwei lebensgroße, in ein abgetrenntes kleines Kabinett gepfercht. Sollte das Boudoir-Atmosphäre kreieren? Nur bei Nelly O'Brien ist ein verschattetes Relief einer Danae mitsamt Goldregen Hinweis auf ihre Profession (Nr. 52, ca. 1762-64). Kitty Fisher (Nr. 51, ca. 1763-64) trägt einen Papagei auf der Hand: Daß dieses Genremotiv, aber auch Mariensymbol hier Attribut einer Dame von zweifelhaftem Ruf wird, deutet auf Reynolds' Sinn für Ironie hin, mit der er in der damaligen Gesellschaft nicht alleine stand. Ob Reynolds mit diesen Damen mehr als nur gut Freund war, ist für das Verständnis der Portraits eher marginal, aber für Postle hat diese Frage in den Notizen und im einleitenden Aufsatz große Bedeutung. – Mrs. Musters (Nr. 57, 1782) ist als Hebe Jupiters Wünschen zu Diensten. Da sie zu dieser Zeit schon einige Liebhaber gehabt hatte, fällt diese Rolle ebenfalls in die Kategorie des Humors, der Ironie, des Witzes – der Katalogeintrag erzählt zwar ihre Biographie, deckt aber nicht den Bezug zwischen ihrer Vita und der Doppeldeutigkeit des Bildes auf. Die mythologische Hebe hatte nichts Unanständiges getan, was die allgemeine Beliebtheit dieser Bildrolle erklärt (siehe Penny 1986, Nr. 81, S. 251). Gerade aus diesem Spannungsverhält-

nis zwischen Mythos, tatsächlicher Biographie und Doppeldeutigkeit der Bildrolle erwächst der Bildwitz, der aber in der Katalognotiz keine Erwähnung findet. Trägt er nicht zur »celebrity« bei?

In der folgenden Abteilung »Theatre of Life« war »Mrs. Billington als hl. Cäcilie« (Nr. 70, 1789) vom Stil des Gemäldes und ihrer Vita her durchaus Mrs. Musters vergleichbar, so daß die Grenze zu den »Painted Women« weiter rätselhaft blieb: Die Schauspielerinnen und Ehefrauen fanden sich in beiden; der Südsee-Insulaner »Omai« (Abb. 5; Nr. 66, 67, ca. 1776) und Irokesenhäuptling »Scyacust Ukah« (Nr. 65, 1762) hingen friedlich vereint z. B. mit den »Archers« (Colonel Acland und Lord Sydney, Nr. 61, 1769), dem Stecher Francesco Bartolozzi (Nr. 59, ca. 1771-73) und dem Schauspieler David Garrick zwischen Tragödie und Komödie (Nr. 60, 1760/61). Die Vorliebe für Maskeraden und exotische Kostümierungen als Bindeglied dieser Abteilung erschien etwas beliebig.

Die Porträts »Jane Fleming« (Nr. 24, ca. 1775) und »Angels' Heads – Isabella Gordon« (Nr. 64, 1786-87) sind zwar im Katalog berücksichtigt, fehlten aber in der Ausstellung ebenso wie leider die frühen Karikaturen, von denen nur eine als Textabbildung in der kurzgefaßten Biographie Reynolds' am Ende des Katalogs vertreten ist. Da sich Engländer auf der Grand Tour durchaus gerne in dieser Weise porträtie-

ren ließen, wäre es nicht abwegig gewesen, wenigstens ein Beispiel aufzunehmen. Auch vermißte man zumindest ein Gruppenportrait der damaligen zahlreichen Clubs, wie z. B. der Society of Dilettanti, deren Rolle für die Kunstförderung Postle in seinem einleitenden Aufsatz würdigt. Die Familienbildnisse, die wie die anderen Portraits auch nur halb privat waren, waren ebenfalls nicht vertreten. Der Nutzen des Katalogs wird dadurch gemindert, daß die Bibliographie zu den einzelnen Bildern nicht immer vollständig ist. Ausstellungen sind nicht angegeben, so daß man hierfür auf den Ausstellungskatalog von 1986 und den Œuvrekatalog von David Mannings 2000 zurückgreifen muß. Nachdem zuvor in Aufsätzen anschaulich die Wichtigkeit der Ausstellungen (Mark Hallett) und Stiche (Tim Clayton) betont wurde, ist dies eine seltsame Inkonsequenz. Das Literaturverzeichnis weist entsprechende Lücken auf, vor allem bei der älteren Literatur. Außerdem wird die nicht-englischsprachige Literatur ignoriert von Giovanna Perini bis zu Werner Busch. Farbabbildungen sind generell ein Problem, was die Farbtreue betrifft. Zwar ist jedes ausgestellte Gemälde farbig wiedergegeben, doch erscheinen viele zu dunkel oder zu hart im Kontrast, leider oft auch rot- oder gelbstichig. Die malerische Qualität vieler Originale ist so nicht zu ahnen.

Renate Prochno

EVA STRÖBER

## Ostasiatika

*Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2002 (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. 10, hrsg. von Regina Marth. 388 S., 804 Abb., davon 70 in Farbe. € 97,-, ISBN 3-922279-54-6*

Die Geschichte des Imports und der Wertschätzung ostasiatischer Kunsterzeugnisse ist in Europa mit der Gründung von Kunst- und Naturalienkabinetten seit dem 16. Jahrhun-

dert verbunden. Eine vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart nachvollziehbare Entwicklung, die von der Kunstkammer zum Museum führte, bietet die Sammlung der Braunschwei-